

法政大学学術機関リポジトリ

HOSEI UNIVERSITY REPOSITORY

翻案ミュージカルと語りの構築：宝塚歌劇版『誰がために鐘は鳴る』についての考察

著者	吉田 季実子
出版者	法政大学言語・文化センター
雑誌名	言語と文化
巻	10
ページ	207-227
発行年	2013-01
URL	http://hdl.handle.net/10114/7746

翻案ミュージカルと語りの構築

—— 宝塚歌劇版『誰がために鐘は鳴る』についての考察 ——

吉 田 季実子

1. 序

アーネスト・ヘミングウェイの大作小説、『誰がために鐘は鳴る』が宝塚歌劇星組で初めてミュージカル化されたのは1978年のことで、2010年11月には宙組で32年ぶりの再演が行われた。「清く正しく美しく」をスローガンとし、劇画『ベルサイユのばら』の度重なる上演などを通して、宝塚歌劇はコスチューム・プレイを中心とした少女漫画的な豪華絢爛なミュージカルを制作することで有名であり、その反面、ネガティブな意味でも少女文化としてとらえられがちであることは否めない。しかし、宝塚歌劇は創立者である小林一三の国民劇創設の構想のもとに作られ、戦前にはプロパガンダとして機能し^①、演劇表現における語りの力を恣意的に政治利用していた歴史を持っている。『誰がために鐘は鳴る』は原作小説以上にゲーリー・クーパー、イングリッド・バーグマン主演の1943年のハリウッド映画でも有名であるが、近年宝塚歌劇では2009年の『カサブランカ』、2010年の『サブリーナ』、『愛と青春の旅立ち』、2011年の『オーシャンズ11』など、ハリウッド映画の舞台化を連続して行っており、特に宙組では2009年から2010年にかけて『カサブランカ』の上演が行われたばかりである。映画『カサブランカ』が制作されたのは『誰がために鐘は鳴る』に先立つこと1年の1942年であり、いずれも戦意高揚のプロパガンダ映画であったことが知られている。本論考ではハリウッド映画のミュージカル化という側面からではなく、ヘミングウェイの大作小説をミュージカル化する上で、小説における語りの構造とそれを支配する作者の存在がどのように翻案されたかについて、宝塚歌劇というメディアの特殊性を考慮したうえで考察を行いたい。

2. 宝塚版『誰がために鐘は鳴る』

宝塚歌劇における作品の主題は創立当初こそ『桃太郎』の翻案の『ドンブラコ』(1914年)、日本舞踊の舞踊劇⁽²⁾やシェイクスピア作品の翻訳上演⁽³⁾であったが、戦中には前述のようにプロパガンダとして『翼の決戦』(1944年)などの演目がつくられたこともあった。また、1974年初演の『ベルサイユのばら』に代表されるような少女漫画の世界の舞台化も数多く行われる一方で、様々な文芸作品の舞台化⁽⁴⁾も同時に行っている。今回論じる『誰がために鐘は鳴る』(以下、『誰がため』と省略)もその一環であるが、山中でのゲリラ部隊に潜入する主人公の4日間を描いたこの作品において宝塚歌劇の特徴である華やかなスペクタクル性はほぼ封じられると言ってもよい。スペイン内戦という主題自体は宝塚歌劇においても過去数回⁽⁵⁾取り上げられているが『誰がため』の初演が最初であり、戦後宝塚歌劇での戦争を主題とする作品の中でもかなり初期のものであったことは確かである。

『誰がために鐘は鳴る』は自らもジャーナリストとしてスペイン内戦勃発時にスペインへ渡ったヘミングウェイが、1939年に執筆を開始し1940年に発表した小説である。宝塚歌劇では1978年に柴田侑宏脚本・演出、鳳蘭、遙くららの主演で初演が行われ、2010年の再演では柴田脚本をもとに木村信司によって演出が行われた。原作小説から柴田脚本へ、そして柴田脚本から木村演出へと2段階での創作をへて(ヘミングウェイの取材から小説までを考慮すると3段階の創作をへて)誕生した2010年版に関して、以下、原作の小説ならびに1978年版の脚本との比較を行いながら分析する。

a. 小説から宝塚版脚本へ

柴田侑宏は1958年に宝塚歌劇団に入団、1961年に演出家デビューし、現在まで数多くのミュージカル作品を送り出している。日本物では万葉集の世界を舞台とする『あかねさす紫の花』から新撰組の沖田総司を主人公とする『星影の人』まで多岐にわたる時代を舞台とする作品を作っており、木原敏江の『夢の碑』シリーズや山本周五郎の人情物など漫画、小説の舞台化も数多く行っている。『パルムの僧院』から翻案した『情熱のバルセロナ』、『危険な関係』から翻案した『仮面のロマンス』、『うたかたの恋』など海外の古典小説の舞台

化も行っており、いずれも人気が高く再演されている作品も少なくない。『誰がため』は柴田の海外の小説の舞台化としては1975年の『赤と黒』に続く2作目である。最も宝塚らしい作品の作り手の一人とされる柴田が、ヘミングウェイの同名の小説をどのように変奏したか、以下分析したい。

実際の男性ではなく、男装した男役が男性を演じるのが大原則の宝塚歌劇である以上仕方ない改変であるが、ロバートが山中で出会うゲリラの男たちは原作でのむさくるしさから解放され、いずれもスマートの男性として登場している。したがって原作のロバートをうんざりさせるような野卑な会話の応酬は戯曲には存在しない。また原作ではロバートの一人称の語りや内的独白が描写の多くを占め、スペイン人には語りの特権はあまり与えられていないが、脚本では主人公によるナラティブの独占的支配は見られない。小説は案内人の老人アンセルモとグアダラマ山中を行くロバートの目を通した描写からはじまるが、脚本はパリのレビュー劇場でスペインへの義援金を募るチャリティレビューが行われている場面から始まっている。それから訓練、列車の爆破の場面を経て、ロバートが山に入る前にゲイロードホテルでのパーティーの場面が展開される。このことはゲイロードホテルの象徴するものを語るかどうかの作り手の判断に直結する。小説でのゲイロードホテルは、ロバートの回想⁽⁶⁾の中で登場する。彼の論点は、山を離れたあとマドリッドにマリアを連れて行ってゲイロードホテルに彼女を伴うことができるのかということから始まるのだが、この描写を通してヘミングウェイのゲイロードホテル観が転換される。スペイン内戦が始まると、ヘミングウェイはジャーナリストたちとともにスペインへと向かった。彼ら外国人ジャーナリストはホテルグラン・ビアに投宿していたことが知られている⁽⁷⁾。

一方、宝塚版の脚本でのゲイロードホテルは上流階級の人びとの集う高級ホテルとして描かれており、ボールルームではロバートを交えての少々のラブアフエアの痕跡も示唆されていて、共和国軍の将軍や参謀が会議を行う場所という機能だけではなく社交場として描かれている。つまり宝塚の脚本では国際義勇軍の背景に存在する共産党の存在が隠蔽されているのである。後半、小説でのロバートがしばしば共産党への懐疑を抱くのに対し、宝塚版ではロバート自身の思想的背景はほとんど語られていない。プロローグの次に付け加えられたパリの場面では、ガートルード・スタインをモデルとする、ガートルード・ゲランとともに義援金を募るチャリティーパーティーを主催しているが、その席

でロバートは友人の後を追って国際義勇軍に入隊すると宣言し、S. I. M の工作員としての訓練を受ける。この流れのなかでは原作小説にあるように彼がソビエトで教育を受けているという事実は消去されている⁽⁸⁾。

このような留保した表現はほかの箇所でも確認ができる。脚本では一切ファシストは登場しないが、このことは主人公たちの側に絶対的な正義を付与している。戦時下の兵士であるにもかかわらずロバートたちは被害者にしかなりえないのである。ゲリラのエル・ソルド隊の虐殺、そして終幕のロバートが敵の騎兵に向かって銃を構える場面との2か所にファシストとの戦闘が描かれているにも関わらず、それによって殺傷されるものがないことは被害者が加害者になりうる戦争の悲惨さを軽減し、戦時下のヒロイズムを拡大しているといっても過言ではないだろう。ファシスト側の将校にも人格が付与されている原作と比較すると、主人公の英雄化の傾向は一種危険なものであるともいえる。山中での戦争の記憶を語る場面も同様で、原作では女ゲリラのピラールがブルジョワジーたちを虐殺したときの苦い記憶を語る場面⁽⁹⁾が、脚本では共和派だったマリアの両親が虐殺された話に置き換えられていて、共和国軍があるいは戦時下におけるあらゆる人間が持ち合わせているであろう熱狂的な残虐性を消し去っているのである。

男役トップスターの魅力ありきの宝塚歌劇において主人公の理想化は往々にしてみられる。脚本でのロバートはスペインへの愛によって突き動かされているのに対し、小説でのロバートはしばしばゲリラやジブシーを見下している。その根拠となるのは彼がうけた共産党エリートとしての教育であるのだから、ロバートから一切の党派精神を消去した際には彼自身の無学、無知なものへの偏見も消去される。主人公の思想背景を隠蔽することによって、彼の党派精神に根付く偏見が除去され、結果主人公が理想化されるが同時に原作に垣間見えるスターリニズムへの反感も削除される。しかし、主人公から政治思想を消去することが主人公の理想化につながるのならば、それはロバートが受けてきたであろう共産党教育を否定していることにもなりうる。柴田の政治思想への姿勢が表れているもう一つの例としては終幕近くの伝令の場面が挙げられる。師団司令部に伝令に出るアンドレスは脚本ではホアキン（ホアキン・ルチア）の姉のルチアと同行し、戦後は二人で故郷に帰り平和な暮らしを送ろうと話し合う⁽¹⁰⁾。これは原作にはないエピソードで、光という意味のルチアの名が示すとおりこの二人が生き延びて幸せになれるかもしれないという希望的な伏線となっている。しかし、

この二人は役を果たせない。脚本ではスペイン人の共和国の軍人が事態を理解していなかったためということになっているが、原作の小説ではアンドレ・マルティによってトロツキストのスパイとの疑いをかけられ、アンドレスがあわや粛清されそうになったために伝達が間に合わない設定になっている⁽¹¹⁾。アンドレ・マルティはコミンテルン執行委員であり、国際旅団の司令官にして1919年のフランス黒海艦隊叛乱の英雄であり、当時すでに伝説の人物であった⁽¹²⁾。スターリンの信頼を得ていた権力者であるマルティを「狂人」であると断じたヘミングウェイに対し、柴田の脚本ではその狂気をスペイン人の暗愚さで置き換えることでスターリニズム批判の文脈を回避している。あえて語らない部分を作ることによって、柴田はヘミングウェイが示していたスターリニズムへの疑問を隠蔽し、英雄的な共産主義者としてのロバート像を打ち立てている。しかし、これはロバートの思想を原作に忠実に描くことで彼の英雄性が損なわれることを察知している柴田の見解の表れであるともいえるのではないだろうか。

脚本で追加された大きな要素にローサというキャラクターがある。ローサはエル・ソルドの娘で、ロバートによって殺害された前の爆破係カシュキンの恋人という設定である。原作小説ではピラル（醜く太っているとしばしば形容される）以外の女性の戦闘員は登場しないが、宝塚の脚本ではパブロのキャンプには女性のゲリラはいないが、エル・ソルドをはじめとするほかの部隊には女性戦闘員が存在している。もちろん娘役に出番を作るためともいえるが、しばしば戦記物を上演する宝塚歌劇でもこれだけ女性の兵士が登場するのは珍しい。ローサはカシュキンの敵としてロバートを殺そうとするが、彼の戦いについての真摯な気持ちに打たれて彼に恋するようになる。しかし、すぐにマリアとの関係を悟り、同時に父であるエル・ソルドを殺されたために「女を廃業し」⁽¹³⁾ 父親の銃で戦うことを決意する。そして舞台上では描かれぬが襲撃の際に戦死したことが語られる。このように女性兵士を描くことは実はヘミングウェイの原作小説以上に内線の実態に肉薄していることでもある。スペイン内戦は当初は老若男女を問わず人々が立ち上がった出来事であるから、小説にあるように強姦されあるいは庇護されるだけの女性しか存在しなかったというわけではない。

ローサに限らず脚本では数パターンの父親の物語が挿入されている。エル・ソルドがゲリラにあこがれる少年パコを諭すとき⁽¹⁴⁾ には彼の父親の物語が語

られ、エル・ソルドの死後にはローサが父の銃を受け継ぐ。マリアの故郷の物語はそのまま立派な町長だった父親の物語⁽¹⁵⁾で、エル・ソルド隊、パブロ隊のリーダーはそれぞれ「おやっさん」と呼ばれ隊の父親的な役割を果たしている。また舞台上で語られる直接の戦争暴力は、マリアの父殺害とエル・ソルド隊の殲滅であり、いずれも父なる存在が抹殺され娘の女性としてのアイデンティティが何らかの形で危機に瀕する。しかしこの父親を巡る語りは盤石なものであるとはいえず、そこに宝塚歌劇においてのマッチョなものや父権制への微妙な視線が見え隠れする。パブロは、「昔は立派な男だったんだが今はくず」⁽¹⁶⁾と罵られる臆病者として描かれており、隊長の地位を妻であるピラールに奪われる。しかしピラールの隊長としての地位を裏付けるのはロバートとの信頼関係であること、さらに、彼女はそれでも家事労働を一手に担わされることから、パブロとの力関係がすべて逆転したとは言えない。パブロの父権は不安定ながらも存続するのである。

宝塚版において、暴力に関する語り部の位置を占めるのはいずれも娘たちだ。このことも宝塚という女性のみの劇団において暴力が語られるとき、そこにジェンダーの問題が密接に絡むことを表す。脚本家は戦争暴力の影に隠れた性暴力の可能性を明るみにひきずりだしている。父親の剥奪はそのまま娘の女性性を危機にさらす。ローサとマリアという二人の女性像を通して、脚本家はジェンダーの問題を作中にひそませている。ともに「ファシストと戦う立派な父親」を失った二人は、アメリカという外部から来たロバートに恋をする。強姦され、女性の象徴である髪⁽¹⁷⁾を切られたマリアは主婦になる夢を語り、髪の長いローサは女を捨てて戦うことを宣言して戦死する。宝塚歌劇の根幹でもあるロマンティックラブの文脈において勝者はマリアでも、paternal figureを継承することで男性の特権を脱構築することができたという文脈、すなわち、本来は男性主人公がおかれるようなヒロイズムの文脈においての勝者はローサである。

同様に、女としての価値、女らしさは暴力によって剥奪されるものではない、ジェンダーアイデンティティは自己の認識すなわち自己をめぐる語りをとおして獲得されるものなのだということをもローサは示している。立派とされる父親たちは死に、駄目な父親は生き残る。中でも「最上級」の男とされるエル・ソルドの後継者は「女を廃業する」と宣言した娘のローサであるという、宝塚版のオリジナルのストーリーはヘミングウェイの描く paternal figure あるいは男らしさの伝説を解体してしまう。原作の小説で登場する南北戦争の時に勇

敢であったロバートの祖父の記憶⁽¹⁸⁾、つまり男から男へと引き継がれる男らしさへの言及は一切なく、男らしさは性別にかかわらずそれを引き受けようというものに宿ることになる。この事実こそが宝塚歌劇という形式の根底にある男役芸の型と共通するものなのではないだろうか。宝塚版『誰がため』のように主人公が絶対化された「男らしい男」であればあるほど、その男らしさは女性が演じる男役という身体に宿った幻想にすぎないという事実もまた前景化する。舞台上で理想の男、夫、父親に関しての議論がなされ、表象されたとしてもそれを体現するのは男役というジェンダーを自らの意思によって引き受けた、生物学上は女性に分類される肉体なのである。特にヘミングウェイの原作の中で前面に押し出される男らしさの神話はそれを舞台上で表象する男性がそもそも虚構であることによって見事に脱構築される。劇中のローサが父親のライフルを受け継ぐプロットは、男らしさをその身に引き受け舞台上で表象する男役の物語としても読むことができ、さらには男性の先天的な特権としての男らしさというものは幻想にすぎないということが、宝塚歌劇の虚構の中で息づく理想の男性像によって暴露されてしまう。ヘミングウェイの小説、そして柴田の脚本を通して畳みかけられるヒロイズム、manlinessの神話は宝塚という語りの装置を経ることによってむしろ解体されてしまうのである。

宝塚化された『誰がため』では、内戦や主人公を巡る政治的イデオロギーの問題が恋愛のプロットによって覆い隠されている。しかしその一方でジェンダーを巡る問題が表面化しており、原作の中では何ら疑問に付されることのなかった主人公のヒロイズムは、しばしば女性の登場人物によっても体現されている。さらに小説を貫く立派であった祖父から主人公へと受け継がれる男らしさ、paternal figureの継承問題は主に女性登場人物が担うものへと書き換えられている。この継承の引き金となるのはファシストから受けた暴力であり、共和国軍の革命のエネルギーが立ち上がる女たちの力という形で表現されている。戦争における加害者という側面を主人公から消去したことで与えられたロバートの絶対的な正義の反面、宝塚版では女性たちによって男性による専横が覆されている、すなわち父権制の動揺も描写されているといえるのではないだろうか。

b. 2010年版『誰がために鐘は鳴る』と演出

2010年版を演出した木村信司は1993年O・ヘンリーの『よみがえった改心』

を原作とする『扉のこちら』で演出家デビューしており、その後も様々なオペラ作品などの翻案を得意としている。木村の特徴としては 2003 年の『王家に捧ぐ歌』ではアメリカのイラク侵攻を、2004 年の『スサノオ ― 創国の魁 ―』では北朝鮮による日本人拉致問題を、というように政治的情勢をあえて翻案作品に組み込む点が見られる。政治色を原作の小説から極力排除した柴田版の『誰がために鐘は鳴る』が木村の手によってどのように再翻案されたかを分析する。

2010 年版のプロローグは漠然と主題歌をトップスターが歌い上げる 1978 年版とは違い、終幕に重傷を負ったロバートが構える機関銃が中央に据えてあり、幕が上がるとその横に倒れていたロバートが起き上って主題歌を歌いあげる。そこに白いドレスのマリアや娘たちが加わって幻想的な場面になるが、この演出には二通りの解釈が可能で、死後の天国を描くという宝塚歌劇の演出にありがちな場面という解釈も可能であるし、このプロローグから始まる一連の描写は死に瀕したロバートの意識の中を走馬灯のように流れていく最期の 4 日間の記憶であるという解釈も可能である。ここで原作小説に立ち返ると、冒頭部に引用されているジョン・ダンの詩句は、元は死の床に臨んでの祈りの中の一つであり、鐘は弔鐘であると解釈されている⁽¹⁹⁾。つまり、原作小説でも始まりの時点が主人公への挽歌であるといえるのだから、ロバートの死を冒頭に配した 2010 年版は 1978 年版よりも原作の構造を意識しているともいえる。又、木村はこの場面に限らずセットを極力簡略化して、舞台装置を白一色の岩肌のみ集約させている。近年宝塚の舞台では映像等の技術や、国内でも最大規模の舞台機構を利用したスペクタクル性の高い演出が増加している中、これは極めて珍しいことである。ゲリラたちが暮らす岩穴の中と外とが、せりあがってくるテーブルと、岩肌の配置によって区別される。また、主人公のロバート・ジョーダンが山中に潜入してから 4 日間は、1 日の始まりに白い壁に 2 Day などの字幕が一瞬浮かぶだけで表現される。4 日間の物語の中で時間の経過を表すのは白いセットにあたる微妙な照明の色合いと、セリフの中で交わされる植物の香りなどを通しての気候や景色についてのさりげない言及のみである。背景画は山中からのぞむ溪谷の景色であり、朝には青、夕には夕空の色が重なって見えるのは過剰ではないが洗練された照明技術の賜物だろう。少女漫画のミュージカル化であり、もはや宝塚歌劇の代名詞とも言うべき『ベルサイユのばら』に代表されるような宝塚の舞台では、劇画から抜け出したような豪華な衣装と

過剰ともいえる装置、さらには説明的かつ形式的な演技によってファンタジーの世界を描くことがなされてきた。しかしながら、今回の『誰がために鐘は鳴る』では主演ロバートを演じる大空祐飛をはじめ、主な役者は役を通して4日間の物語の中で装飾のない衣装から着替えることをしない。虚飾を排した芝居を宝塚で行うことは実は非常に演技者の技量を問うことである。宝塚にはそもそも男性がおらず女性が男役を演じる、すなわち女性である演技者が異性装して男性ジェンダーを身にまとう必要がある。しかし今回のように演出で一切の装飾を封じられたときに要求されるものは、写実的な衣装を身にまとしてさえ男性ジェンダーを表現できる男役の身体性であろう。宝塚歌劇団の中でも宙組には170 cm 台後半の長身の男役がそろっており、特にこの『誰がために鐘は鳴る』では、主人公が4日間を共にするパブロ隊のゲリラ役には180 cm 近い高身長 of 男役が数名配されていた。生来の体型に加え、100年近い男役芸の伝統の中で培われたであろう体型の補正術や独特の発声法や所作などが、女性でも現実の男性でもない、男役という存在を構築するのであり、舞台上で展開される男の物語、男らしさをめぐる語りはこの男役の肉体を通して行われる。今回、衣装や装置の助けを借りずに男役から発せられるセリフとその立ち居振る舞い、すなわち男役の型によってのみヘミングウェイの世界観を表現しようとした試みには、制作側の宝塚歌劇団における「男役芸」への自信が垣間見えた。

冒頭のパリの場面で1978年版では英仏の不干渉政策への批判のセリフがあったが、2010年版にはそれすらなく、ロバートはヘミングウェイに啓発して義勇軍に入隊するという、一種自己言及的な遊びさえ見られる。その一方で訓練の場面も削除されたために、ロバートの思想背景および共産党の影は一切感じられない。新たに追加されたもう一つの主題歌である『胸の高鳴り』⁽²⁰⁾では、「あなたは私で私はあなた」という歌詞がロバートとマリアによって歌われる。この場面は二人がエル・ソルドのキャンプに赴いた帰りの山中であり、原作小説では二人は2度目の性交渉をもち、マリアは「大地がうごいた」⁽²¹⁾のような激しいオーガズムを覚える場面である。「清く正しく美しく」をスローガンとする宝塚歌劇においては一般にプラトニックラブが多いため、二人が性交渉をもつのは作戦前夜のみというような改変が行われているが、原作のマリアが感じた一体感は『胸の高鳴り』の歌詞を介することによって、むしろ原作を通り越して原作小説のタイトルの元となっているジョン・ダンの詩へと接近している。原作ではスペインの土俗的なものに対し常に何らかの違和感を持っているロバー

トがマリアを通してスペインを知り、コミンテルンに反感を抱くようになる過程が4日間という時間の中で描かれている。しかし、スペインを当初から愛している宝塚版のロバートは、マリアと一体化することで他我の境界を忘れていくことになる。ヘミングウェイは小説のタイトルをダンの『瞑想録』から取っているが、その中では世界と一人との一体化、融和が描写されている。マリアとの一体化を通してさらには万人との一体化に近づく2010年版のロバートは政治思想を超越したレベルでの宗教性を帯びているといっても過言ではないだろう。ロバートがスペイン語ではロベルトと呼ばれ、山中の人々からは「イギリスさん」という仇名で呼ばれるのは小説通りであるが、原作と比べて舞台のロバートは驚くほど簡単にアメリカ人のロバートとしてのアイデンティティーから、「イギリスさん」のロベルトとしてのアイデンティティーへの移行を遂げている。舞台でのロバートの党派精神への言及が少ないことは、そのまま彼のナショナルアイデンティティーの希薄さへとつながっているものであり、そのことがマリア、そしてスペインとの一体化を進めているとも言える。

2010年版で際立っているのはゆるやかなナショナリズムの描き方である。劇中劇としてフラメンコのシーンが冒頭のパリの場面と山中でのピラルルの恋の思い出話の2回繰り返されるのは初演どおりであり、ピラルルの昔の恋人の話は原作でもバレンシアの思い出として語られる⁽²²⁾。小説ならびに1978年版では恋人の闘牛士にはフィートという名前があり、1978年版の舞台では原作にあった病弱だという設定は削除され、かわりにロバートに似ているという設定が追加されている。このことによって、男役トップスターを中心とするフラメンコのシーンの挿入が可能となった。1978年版ではその幻想シーンの登場人物はあくまでもフィートであり、周囲で踊っているのもアグスティン、アンドレス、ローサというように脚本のキャラクターが劇中劇で演じているような形式をとっていた。しかし、2010年版では、中央で踊るのは大空祐飛演じる闘牛士Sであり周囲も蘭寿とむ（アグスティン役）、北翔海莉（アンドレス役）、純矢ちとせ（ローサ役）等が演じるフラメンコの男女としてしか配役されていない。悠未ひろ、十輝いりす、春風弥里、鳳翔大といったパブロ隊のゲリラ役の役者もみなフラメンコの男としてのみ登場している。1978年の上演と比較した場合、2010年版ではこの匿名性によってフラメンコの場面がピラルルのバレンシアの思い出にとどまらず、内戦が起きる前のスペインを象徴化するとともに、内戦勃発後も共和国側であったバレンシアのユートピア化に

成功している。

宝塚歌劇の演目はたいていミュージカル仕立ての芝居とショー、あるいはレビューからなる二本立てであるが、『誰がため』はミュージカルのための1本ものでありフィナーレとして20分程度のショーが上演されていた。それ以外はゲリラ戦の山中を舞台にしており、前述したようにセットも簡素で衣装も地味なものとなっていたため、このバルセロナのシーンで舞台上で展開されるフラメンコの群舞はピラルルの想い出としてだけではなく、あたかも独立したレビューシーンのように展開される。宝塚の観客にとっても華やかで目を惹くこれぞ宝塚といったスペクタクル性のある場面で、宝塚のモットーの一つである「美しく」の部分を担当していたといっていよい。むしろ宝塚歌劇というエンターテインメント集団に期待される華やかなものに対する観客の欲求はこのバレンシアのシーンによって充足されるしかないのである。この場面の持つ魅力を木村はゆるやかなナショナリズムの語り的手段として利用している。洞窟内部で騎兵隊へ馬を略奪しに行く計画をたてている最中にユートピアとしてのバレンシアが語られ始める。以下該当場面を抜粋する。

ピラルル「あたしだって、ほんとうはね、鉄砲なんかほっぽり出して、バレンシアかどっか、共和国側へ行きたいんだよ（中略）バレンシアは良かったよ。活気にあふれていてね」

（中略）

ラファエル「畜生、おらァ、サパテアートを聞くと堪らなくなるよ」

照明、変化し、シルエットの中で、それぞれが、それぞれの中で、平和だったスペインに想いを馳せる。

（中略）

ホアキン「フラメンコと闘牛か、……いいなあ」

プリミティボ「スペインの花さ、畜生！ ああ、平和か！」⁽²³⁾

闘牛とフラメンコがファシストたちに蹂躪された「スペインの花」として歌い踊られるとき⁽²⁴⁾、観客の華やかなものへの希求が登場人物たちのユートピアとしての共和国への追憶と一体化し、舞台上で展開される郷愁の形をとったゆるやかなナショナリズムへと急速に巻き込まれることになる。バレンシアの海辺の青を背景に、赤を基調とした衣装に身を包んだ役者たち（もちろん他の

場面ではゲリラとして登場しているいわゆるスタークラスの男役が中心に位置する）による華やかな群舞は宝塚らしさ、華やかさを2時間半の芝居の中でこの一カ所に集約させたといわんばかりの派手な場面であり、それまでの山中の物語の背景である白い岩壁の色彩は、むしろ、この平和な共和国への郷愁の彩りを引き立てるために設定されたのではないかと勘ぐってしまうほどの描かれ方であった⁽²⁵⁾。演出家は脚本のプロットにかかわらず劇場に足を運んでいる観客の生理あるいは本能に視覚的に訴えることで絶対的なナショナリズム、絶対的な正義をごく自然に描きだしている。2010年版ではさらにパブロがスペイン内戦に干渉するロバートに対して、「なぜ 他国の争いに首を突っ込むのか（中略） インテリさんの正義のためか ロマンとかいう夢のためか 俺にはわからねえ！」⁽²⁶⁾と怒りをぶつける場面が追加されている。この新曲『なにゆえ』では唯一、スペイン内戦の背景にある国際問題とアメリカの大国主義に異議を唱えることになるが、それを歌うパブロはスペイン人の中でも品位と男らしさを欠く人物として描かれているため、この声に対して適切な返答がなされることはないままマイノリティーの声として封殺されてしまう。また、このエピソードが2010年版に新たに付け加えられたものであるだけに前後との相関もなく、全体のプロット、特にロバートの体現するヒロイズムに影響を及ぼすことはない。ただ、このシーンが本筋からはずれた不協和音として存在すること自体が、原作小説から削除されたイデオロギーの問題が背景にあることによるプロットの不透明さをあぶりだしているともいえるのではないだろうか。

2010年版の『誰がため』では装置をさらに簡略化することによって逆にスペクタクル性の高い場面が際立っていた。その場面はすべて山中以外すなわち幻想のシーンであり、主人公たちが共有するユートピア幻想としてのスペインのイメージを華々しく描くことによって、観客とのユートピアの共有がなされる。演出家自身が疑問を半ば隠せずにいる、スペイン内戦を巡る大国間のパワーバランスの問題を圧倒するだけのナショナリズムは、郷愁というかたちでごく緩やかなものであるのだが、それを観客にも抵抗なく実感させてしまえるのが2010年版での劇中劇シーンであり、その演出を許容するのは宝塚歌劇というスペクタクル集団の性質ゆえであろう。このようなナショナリズムのごく自然な浸透は実は危険なことなのかもしれない。しかし、それをスターたちによるショーであり、観客を息詰まる芝居から解放するものであるととらえることは不可能ではない。ここに宝塚歌劇という語りの形式のもつ力が見いだせる。

c. 宝塚歌劇における『誰がために鐘は鳴る』と語り

最後に 2010 年版を通して宝塚歌劇において『誰がために』を上演することが、小説の翻案表象として意味するものについて考えたい。小説でのピラールの加害者としての記憶に見られるように、作品の中で戦争について言及する際に避けられないのは暴力について語ることである。前述したように、愛、夢といったファンタジーを描くことを得意としており、観客の大半を女性が占める宝塚歌劇の舞台で、ヒロインのマリアの強姦をどう語るかは最大の課題の一つであったのではないだろうか。この出来事について、演出家である木村はマリアを戦争暴力の被害者であると述べており⁽²⁷⁾、性暴力ではなく、戦争暴力とするところにこの問題を扱う上でのためらいが見える。またスペイン内戦下の 4 日間の物語で多くの戦死者の存在が語られているにもかかわらず、主人公であるロバートを含め一切の死が舞台上で描かれることはない。それどころか、ファシスト軍が登場するのはマリアの回想シーンの 1 か所だけである。マリアの町は祭りの日にファシストに占領され、彼女の両親が射殺される。舞台装置同様に白一色に彩られた祭りの情景の中にあられたファシスト軍人の黒の軍服だけが直接的な加害者の表象だ。その後、マリアが髪を切られ強姦されたことは彼女のセリフの中でしか語られず、視覚的に表現されることは一切ない。そして、この場面以外に暴力が舞台上で表現されることはないのである。唯一の例外が、酔ってロバートをなじるゲリラのパブロがアグスティンに殴られる場面⁽²⁸⁾であるが、パブロの弱気が作戦の遂行を妨害する場面が多く描かれているために、この暴力は主人公側の正当な制裁であるかのような印象すらあたえている（実際、パブロは改心して作戦に加わる）。仲間の大半の死すらもセリフでしか語られない舞台において暴力の気配がないことは、同時にスペイン内戦が内戦であるということ、すなわち、スペイン人同士が殺し合ったということ、そして戦争において被害者が加害者になりうることの可能性を隠蔽している。パブロの妻である女ゲリラのピラールが語る「嫌な記憶」は市民たちが武器を手にはファシストと目される村のブルジョワジーたちや協力者たちを虐殺した、いわば加害者としての記憶である。しかし、宝塚版では主人公たち共和派の加害者としての側面は一切描かれることはない。最後にロバート・ジョーダンが岩場で死を覚悟して機関銃を構える場面⁽²⁹⁾ですら、接近する敵の気配は騎馬の蹄の音のみで表現される。舞台上で約 2 時間をかけて描かれている登場人物たちの死

が実存を伴わずに語られて終わることは殺し合うことの悲惨さを薄れさせてしまっているのではないだろうか。原作では空爆で殲滅される別働のゲリラ隊であるエル・ソルド隊の少年ゲリラ・ホアキンの死は、彼に憐憫を抱く反乱軍の将校の目を通して語られ⁽³⁰⁾、さらに終章でその将校はおそらくロバートに射殺されることになる。しかし宝塚版では戦時下、とりわけ内戦下において一義的に被害者と加害者を区別すること、そして戦いの中に絶対的な正義を見出すことの困難さを演出家は一切無視している。このいわば演出家の暴力はスターシステムに支えられた宝塚という形式によって助長されている。ロバートが共闘するパブロ隊のゲリラを演じるのは蘭寿とむ、北翔海莉、悠未ひろ、十輝いりす、春風弥里、鳳翔大といった、小劇場等での主演経験をもつ、いわばスタークラスの男役⁽³¹⁾であった。そのため劇場内の観客の中でも高い割合を占める宝塚ファン、とりわけその中でもマジョリティーである男役ファン⁽³²⁾の共感はおのずとパブロ隊のゲリラに寄せられることになる。スタンリー・フィッシュの「解釈共同体」⁽³³⁾の解釈を当てはめれば、宝塚歌劇団のスターシステムに対して素養のある観客がのべ観客人数の大多数を占めるために、宝塚版『誰がため』というテキストを読む際のマジョリティーの読み方を規定することは困難ではない。もちろん、スターシステムなどのコンテキストはプログラム等を通じて発信されており⁽³⁴⁾、素養ある読者は増える方向にある。したがって上演される劇団、劇場というコンテキストにおいて演出家の主観が正しい読みとされ、そこに正義があたえられることになる。

相互に加害者になりうる戦争の悲惨さがあいまいで、さらに、すべての戦争暴力を代弁する形で語られるのがマリアの受けた性暴力であり、ロバートとの恋愛を通して彼女が癒されていくことを主題として語ってしまうことは、戦争被害の中に性暴力の加害者としての男性の存在を隠蔽してしまうことになってしまっているのではないだろうか。アメリカ人の大学講師であるロバートが、ファシストに蹂躪されたスペインを擬人化したような少女マリアとその周囲の山岳ゲリラに出会い、彼らの尊敬を得て、最後は自らが犠牲になって死ぬ、という物語はアメリカの知識人によるスペイン人への啓蒙と自己犠牲のヒロイズムを描くという、間違いなくプロパガンダの系譜に位置する物語に他ならない。木村演出の『誰がために鐘は鳴る』で恣意的に語られるもの／語られないものの線引きがなされているのは明らかであり、観客はたとえ原作小説や脚本に関して何ら考えを持たなくとも、宝塚的な恋愛劇に心動かされレビューシーンを楽し

むことを通して木村流の正義を巡るプロパガンダを浴びせられることになってしまうのである。

ここで注目すべきなのは宝塚歌劇特有の語りの構造と演出の合間に隠された、観客への制作者のひそかなメッセージである。宝塚のミュージカルには大階段を用いたフィナーレのパレード、ラインダンス、デュエットダンス等のフィナーレの定式がある。今回の『誰がため』でもその形式が踏襲されていた。そのため本筋がダイレクトに客席に伝わる以上に、それをひとつのスペクタクルにおける劇中劇ととらえることも可能となる。さらに今回の上演では、幕明きに白い衣装に身を包んだロバートが機関銃のそばに倒れており、起き上がったところにスポットがあたって、白い衣装の娘たちとの中の一人のマリアとともに主題歌を歌い踊るところから始まる。一見、プロローグにしか見えないこの場面の次にスパニッシュの群舞がはじまり、幕が一度閉まるとその踊りはパリ文化人協会の義援金集めのパーティーの余興だったことがわかる。この余興のシーンだけでなく、マリアが語る村祭り、女ゲリラのピラルのバレンシアの想い出といった場面では、いわゆる宝塚らしいショーの場面が展開され劇中劇として機能する。しかし、枠構造はそれだけではない。終幕、岩場で負傷したロバートが意識を失いそうになりながら機関銃を構えるところで本編は終了するが、振り返ってみれば、その岩場はそのままプロローグでロバートが倒れていた場所になるのである。つまり、パリからマドリッドに旅立つ場面から、渓谷で一人残る場面まで本編で語られる物語は一貫して、死を前にして意識の遠のくロバートの脳裏に浮かび上がった4日間の思い出として描かれている、すなわちすべてがロバートの語りであると考えられることもできる。そう思わせる仕掛けは随所にちりばめられていて、たとえば白一色の抽象的な装置や、登場人物にあてられるスポットが花の影になっていて、ロバートの死に際にはそれがすべて彼に集結するといった演出を通して、客観性を排除したあいまいな語りの輪郭が浮かび上がってくる。

語りに関しては、原作小説ではロバートが一人称による主観の語りを独占していたのに対し、宝塚版では主観の主体としての観客を意識するために、ロバート自身が客体化していく様も読み取ることができる。彼のアイデンティティを巡っても、彼は山中ではイギリス人（あるいは「イギリスさん」）のロベルトと呼ばれる。これはスペインの山岳ゲリラが無知であるとか、ただ、ロバートという発音がスペイン語化しているといっただけではなく、ロバートの語り

の中で、彼が「イギリスさん」のロベルトという新たなアイデンティティーを獲得したことを示すのではないだろうか。名付けによる他者への言及は他にもあり、ロバートがマリアを二人称では「兎さん」⁽³⁵⁾、アグスティンに託す時には「あの坊主頭」⁽³⁶⁾と呼ぶ例にあるように、メインプロットを支配するのが複数の語りの構造であることを示唆している。

登場人物のアイデンティティーに絶対性はなく、すべてはその人物を巡る語りによって構成されるということ、さらには宝塚歌劇が本来有するメタシアター性について考えるとき、ハリウッド映画版のプロパガンダ性、さらには黎明期の宝塚のプロパガンダ性への劇作家、演出家の姿勢が前景化する。プロパガンダにおいては制作者の恣意的な語りがプロットを支配する。その一例として往々にして指摘されているのが、国民劇のひとつとして、「良き家族、良き異性愛」の規範を提示してきたとされる宝塚歌劇の過去である。戦前の宝塚歌劇の最後の上演は軍人を主役とする『翼の決戦』という芝居であり、創立者の小林一三は団員達（生徒と呼ばれる）の父親を自任していた。男装をしていますが団員達は小林を父とする家族の良き娘であり、将来の家庭の良き妻とされてきたのであった。今回の『誰がため』がショーシーンを通して意識的にメタ化を推し進め、語りの構造を前景化することによって作品を俯瞰するような普遍的な視線をシャットアウトしたことは、その過去への一つの解答ではないだろうか。今回の再演において新たに挿入されたミュージカルナンバーで、パブロはアメリカのインテリであるロバートが、他の国の内戦に干渉することを「アメリカ人の正義」のためだといって批判する。ロバートはその批判に対し、拳銃に手を掛けてそれを封殺する。かつてオペラ『アイダ』の翻案、『王家に捧ぐ歌』の中で、アメリカの中東への侵攻を非難した木村信司は、その瞬間に「アメリカの正義」への疑問を集中させている。もちろん、原作の文脈ではロバートは勇敢なアメリカ人、パブロは臆病なゲリラとして描かれているのだが、木村演出は随所にアメリカのプロパガンダへの反論をちらつかせている。そのことは前述した、父親像への絶対信仰とジェンダーを巡る問題にも共通している。しかし、男役の演じる男性像、そしてところどころにショーアップされたシーンが挿入されるということによって、木村の主張はスペクタクルに潜伏することができる。この隠された雄弁さという演出家の声に関して、木村はプログラムなどで以下のように述べている。「演出家は、物語の語り手と言えるでしょう。そして、この舞台における最上の語り手とは、実は『透明人間』ではないかと

夢想しています」⁽³⁷⁾。しかし、実際には「透明人間」が劇場空間を独裁的に支配してしまうことになりかねない危険性がある。脚本化の時点で原作におけるイデオロギーの問題は一旦すべて排除されている。ロバート・ジョーダンは共産党によって訓練を受けたインテリという設定はなくなり、スペインという国の魅力に憑かれ、共和国の理想を取り戻すためにスペイン入りしたことになっている。そのため原作でゲリラたちと触れ合うなかでロバートの脳裏にうかぶコミンテルンへの不信感にも言及されることはなく、ヘミングウェイによるスターリニズム批判の文脈が一切なくなっている。共産党のエリートであるロバートがスペイン人やゲリラたちの無知を軽蔑することもなく、宝塚版では彼はただ神のごとくに山中に降臨する⁽³⁸⁾。アメリカ人であるロバートの絶対的な正義の前で、パブロだけと異議を唱えるが、パブロは劇中を通して臆病な卑怯者として描かれているために彼の主張は封殺される。原作からイデオロギーの問題が取り去られ、宝塚版のロバート・ジョーダンは理想化された男性の姿を取りショーアップされたスペインの光景によって掻き立てられる緩やかなナショナリズムに後押しされた絶対者として、記憶を巡る恣意的な語りを通して劇場に君臨しうる。

しかし、ここで宝塚歌劇特有の枠構造に注目すると、演出家の声はさらにおぼろげなものとなる。今回の上演ではロバートの記憶として本編が完結するプロローグとエピローグに限らず、劇中劇を連想させる仕掛けは随所にちりばめられていて、たとえば白一色の抽象的な装置や、登場人物にあてられるスポットが花の影になっていてロバートの死に際にはそれがすべて彼に集結するといった演出を通して、枠構造の中にメインプロットを封じ込めようという意図を感じ取ることができる。したがって、本編で語られる物語に敵である反乱軍のファシスト達以上にファシズム的なプロパガンダが透けて見えたとしても、それはこの演目における劇中劇であって、決して制作者のメッセージではないという言い訳、あるいは逃げ道を宝塚の文法は可能にしているのである。

4. 結：宝塚の語りの構造と声の曖昧さ

100年近い伝統をもち、清く正しく美しくというスローガンのもと夢物語を紡いできたかのように見られがちな宝塚歌劇は、スターシステム、男役が演じる虚構としての男性、プロローグとフィナーレによる枠の設定、レビューシー

ンの挿入などを通して、虚構を虚構として描くことになんのためらいもなく、むしろそれを利用することで複層的に物語を語る声を響かせている。固定観客の脳裏に浮かぶであろうスターシステムというカンパニーに内在する物語に依存したキャスティングや、宝塚歌劇を見に来る観客の期待を裏切らないショー仕立ての場面は、華麗に展開するスペクタクルを利用してイデオロギーを一方的に浸透させる。

しかし、その一方で宝塚の定式化されたフィナーレなどの枠構造はメインプロットをエンターテインメントショーの劇中劇であるかのように擬態する可能性をも逃げ道として用意している。特に『誰がために鐘は鳴る』はハリウッドでの映画化の際には明らかにプロパガンダとして作られたものであり、ヘミングウェイによる原作小説にも政治的色合いが強いため、観客にはヘミングウェイ独特のマッチョな世界観、アメリカの参戦を後押しする思想が押し付けられることになってしまう。このような息苦しさを強いられたときに観客にとって救いとなりうるのは、宝塚歌劇の特殊なジェンダー構成によってメインプロットの主張の根幹にある男らしさの問題が脱構築されうる点であろう。

ヘミングウェイの原作の世界とそれに連なる本作の世界を支配する男らしさの規範は、それが女性の身体の上に男役のパルソナを宿した男役の肉体によって表現される様を通して脱構築され、幻影として霧散する。それどころか、ジェンダー自体が演技によって生産されていくものだという事実さえも露呈してしまうのである。演出家が透明人間のように響かせたいと図ったイデオロギーの声も男役の身体から発せられるこの声の前には遮断されざるを得ない。さらにその外側には、女性や子供向けのお伽噺を紡ぐエンターテインメント集団としての宝塚歌劇への社会的な認知がある。「女子供向けの商業演劇」と思われることは宝塚歌劇にとって必ずしもマイナス要因になるとは限らない。社会からの認知の枠内で宝塚歌劇は様々な声をひそかにかつ複層的に響かせることを許されるのである。もちろん。その声が今回のように政治色の強いものになり、プロパガンダになってしまうこともありうる。また、直接台本では言及されない声、それは主にジェンダーを巡る問題であったり、あるいはプロットを除外しても出演者自体にまつわる物語だったりするが、その声も潜在的に響くこともある。そして、声同士は必ずしも和音を奏でるのではなく、時に対立しかき消し合いながらも新たな響きを生み出している。母体である箕面有馬電気軌道沿線の家族向けの娯楽施設として約 100 年前に誕生した宝塚歌劇は、未婚女性だ

けからなる劇団という特殊なジェンダー構成を保ったまま、さまざまな内在する声を同時に響かせながら物語り続けているといえるのではないだろうか。

《注》

- (1) ジュニファー・ロバートソン, 『踊る帝国主義』, p. 145.
- (2) 『胡蝶』『紅葉狩』(1914) など。
- (3) 『戀の老騎士』(1921) は *The Merry Wives of Windsor* の翻案。
- (4) 戦後では『マノン・レスコオ』(1947年), 『スペードの女王』(1965年), 『嵐が丘』(1969年), 『風と共に去りぬ』(1978年), 『戦争と平和』(1988年) など。
- (5) 『去りゆきし君がために』(1979年), 『NEVER SAY GOODBYE — ある愛の軌跡』(2005年), 『ロバート・キャパ — 魂の記録 —』(2012年) など。
- (6) Chapter 18.
- (7) 川成洋『スペイン内戦』, p. 24.
- (8) ロバートのモデルはカリフォルニア大学経済学部講師のロバート・メリマンだと川成洋は『スペイン内戦』のなかで指摘している(川成 p. 149)。メリマンはモスクワ経済研究所に留学しており, リンカン大隊の初代大隊長に任命された。
- (9) Chapter 10.
- (10) 1978年版では第27場, 2010年版では第21場。
- (11) Chapter 42.
- (12) 川成, 前掲書, pp. 110–6.
- (13) 1978年版では第26場, 2010年版では第22場。
- (14) 1978年版では第13場, 2010年版では第10場。
- (15) 1978年版では第15場, 2010年版では第12場。
- (16) 1978年版では第19場, 2010年版では第16場。
- (17) 2010年版でマリア役を演じた野々すみ花は, 髪を切られること=女としての価値を失うこと, という認識を語っている(『歌劇』2010年11月号, p. 63)。
- (18) Chapter 30.
- (19) 『世界文学全集 30』巻末の佐伯彰一による解説を参照(p. 418)。
- (20) 第13場。
- (21) Chapter 13.
- (22) Chapter 24.
- (23) 第15場。
- (24) 抜粋箇所の前に「ファシストの奴らはスペインを盗もうとしているんだ」というプリミティボ(十輝)のセリフがあり, 「スペインの花」が略奪されたという認識が示されている。
- (25) この場面は上演開始後1時間くらいに展開されるため, 観客の中には「この場面になると目が覚める」, 「この場面を見るために通っている」という声があったことも記録しておく。
- (26) 第7場。

- (27) NOW ON STAGE #325 宙組・宝塚大劇場『誰がために鐘が鳴る』。
- (28) 第16場。
- (29) 第27場。
- (30) Chapter 27.
- (31) これらの出演者に関しては、ブロマイドや雑誌の座談会などへの出席、さらには宝塚歌劇で定式化されている大階段を用いたフィナーレでも他の出演者と差別化しされている。
- (32) 上記のいわゆる男役スターには宝塚歌劇団非公認の私設ファンクラブがあり、公演チケットも独自に販売を行っているため、これらの出演者のファンはおのずと演目を繰り返し観劇する固定ファンとして劇場の客席の一定の割合を占めることになる。
- (33) 解釈共同体という訳語は『このクラスにテキストはありますか：解釈共同体の権威』小林昌夫訳から引用。このケースにおいて観客に共有される解釈戦略は宝塚歌劇特有のスターシステムであり、それによって宝塚版の『誰がために』というテキストに意図が付与されてテキストが構成される (*Fish*, p.171, およびフィッシュ, p.185-7)。
- (34) 販売しているプログラムの写真のサイズやインタビュー等の記事の量、『歌劇』『宝塚グラフ』などのメディアを通して、スターシステムのコンテキストが流通している。
- (35) 1978年版では第11場、2010年版では第8場。
- (36) 1978年版では第32場、2010年版では第27場。
- (37) 宝塚大劇場宙組公演『誰がために鐘は鳴る』プログラム (2010年10月阪急コミュニケーションズ) p.31.
- (38) ロバートの神格化についてはCS放送のインタビューの中で木村はマリア役の野々との談話として語っている。野々演じるマリアにとってロバートは神様であるというエピソードから、木村はロバートとマリアの関係をイエス・キリストとマグダラのマリアに例えており、ロバートとの出会いを通してマリアが浄化されると述べている (NOW ON STAGE #325 宙組・宝塚大劇場『誰がために鐘が鳴る』)。

参考文献

上演テキストおよび材源

- Hemingway, Earnest. *For Whom the Bell Tolls*. 1940. rpt. NY: Scribner, 2003.
 アーネスト・ヘミングウェイ『誰がために鐘は鳴る (上・下)』(大久保康雄訳, 新潮文庫, 2007年)
 ———『誰がために鐘は鳴る』(大久保康雄訳, 河出書房新社, 世界文学全集 30, 1966年)
 宝塚歌劇団『宝塚歌劇写真特集「誰がために鐘は鳴る」』(宝塚歌劇団, 三笠書房, 1978年)
 『Le Cinq 2010年12月号 vol.123』(阪急コミュニケーションズ, 2010年)

『宝塚大劇場宙組公演プログラム「誰がために鐘は鳴る」』（宝塚歌劇団，2010 年）

二次資料

Fish, Stanley. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

バーネット・ボロテン『スペイン革命 ― 全歴史』（渡利三郎訳，晶文社，1991 年）

アントニー・ビーヴァー『スペイン内戦 ― 1936-1939（上・下）』（根岸隆夫訳，みすず書房，2011 年）

スタンリー・フィッシュ『このクラスにテキストはありますか：解釈共同体の権威』（小林昌夫訳，みすず書房，1992 年）

船山良一『ヘミングウェイとスペイン内戦の記憶 ― もうひとつの作家像』（彩流社，2007 年）

川成 洋『スペイン内戦 ― 政治と人間の未完のドラマ』（講談社学術文庫，2003 年）

ジョージ・オーウェル『カタロニア讃歌』（都築忠七訳，岩波文庫，1992 年）

ジェニファー・ロバートソン『踊る帝国主義 ― 宝塚をめぐるセクシュアルポリティクスと大衆文化』（堀千恵子訳，現代書籍，2000 年）

青弓社編集部『宝塚という装置』（青弓社，2009 年）

宝塚歌劇団『歌劇 2010 年 11 月号』（阪急コミュニケーションズ，2010 年）

レフ・トロツキー『スペイン革命と人民戦線（トロツキー選集 8）』（清水幾太郎，澤五郎訳，現代思潮社，2008 年）

（イギリス演劇・英米文学／市ヶ谷リベラルアーツセンター兼任講師）